

Paradigmas de superación de la escisión Sujeto-Naturaleza en el Romanticismo y en la pintura de Caspar David Friedrich

Alejandro Powter

*“El pintor no debe pintar únicamente lo que ve ante él,
sino lo que ve en él. Si no ve nada en él,
que renuncie a pintar lo que ve fuera.”
Caspar David Friedrich*

Introducción

Las figuras del *héroe*, de la *naturaleza* como ‘todo orgánico’ y del *ideal inalcanzable* como absoluto indefinido son paradigmas o arquetipos de los que se valió el romanticismo para expresar la necesidad de recuperar la unidad en medio de la disociación moderna entre sujeto y naturaleza.

En las páginas que siguen, proponemos una aproximación a dichos arquetipos tomando como marco conceptual algunas nociones e ideas clave de Kant, Schiller y Goethe; luego, y no a modo de mera ilustración, sino como complemento de dichas ideas, proponemos una aproximación a algunas obras del pintor alemán Caspar David Friedrich.

Conscientes de que su pintura debe ser contemplada y comprendida sin palabras antes que entendida y descifrada¹, solo destacaremos aquellos aspectos que resultan más significativos para nuestro propósito sin pretender en modo alguno hacer un análisis exhaustivo de las obras seleccionadas, lo cual resulta francamente imposible dado su alto valor simbólico.

El sentimiento estético en Kant y Schiller

El S XVIII encarna el gran proyecto ilustrado, la cumbre de la idea de progreso. La nueva imagen que el hombre tiene de sí mismo se centraliza en una racionalidad desmesurada de sus posibilidades de desarrollo conjuntamente con un delineamiento de sus posibilidades. Encausada en su propia funcionalidad, la razón promete ser el camino de un desarrollo infinito de un bienestar permanentemente creciente. La escisión sujeto-naturaleza ha venido acentuándose ya desde el S XVII y llegados a mediados del XVIII, la recuperación de la unidad parece tan solo un sueño, una ilusión del sujeto que no se atreve a ver que toda la realidad depende de su propia visión del mundo. Si bien es cierto que la ilustración nos presenta en cierto modo una unidad sujeto-objeto, lo hace fundamentalmente en categorías 'subjetivas'.

El famoso giro copernicano de Kant deja al objeto sumido en la subjetividad trascendental y reduce a la naturaleza a una mera idea de la razón. La *Crítica de la Razón Pura* aborda la cuestión de la *verdad* y logra, según su propio proyecto, una resolución sistemática del problema del conocimiento 'recortando', si se nos permite el término, todo aquello que supere lo que Kant entiende por 'experiencia posible'. El mismo Kant alcanza, también, una cierta sistematización de la cuestión del *bien* en la *Crítica de la Razón Práctica*, aunque recurriendo a ciertos artífugos, tales como la supresión de los sentimientos, para llegar a un 'deber ser' tan prusiano que resulta casi inhumano. Pero cuando el mismo orden de sus pensamientos lo conduce al problema de la reflexión acerca de la belleza, Kant rompe todos los diques de una sistematización racionalista en su *Crítica del Juicio* del año 1790, obra redactada mientras se desarrollaba el auge del *Sturm und Drang* en Alemania.

Detengámonos en algunas cuestiones centrales de esta obra a fin de destacar la apertura al pensamiento romántico. En la *Crítica del Juicio*, Kant establece las bases para el juicio acerca de lo bello según el principio del 'como si'. El placer aparece ahora como un aspecto necesario del juicio estético, pero no un placer de cualquier clase, sino un placer 'desinteresado' que consiste en el 'libre juego entre imaginación y entendimiento'; ambas facultades se encuentran ahora liberadas del yugo de la relación necesaria establecida por el conocimiento, y esto es lo que nos permite prescindir, en cierto modo, del objeto concreto para dirigirnos hacia la captación de la ley general de la finalidad en sí. De este modo, podemos predicar lo bello en un juicio 'como si' este fuera universal, despojándonos, en cierta manera, del objeto que suscita dicho juicio.

Pero Kant no se detiene aquí. Aún queda la vieja cuestión que desde Longhino había venido despertando interés en los filósofos de la estética: *lo sublime*. El tra-

tado más influyente que encontramos entre los pensadores modernos acerca de esta cuestión es el que escribiera Edmund Burke². Sin embargo, la reelaboración kantiana es la que más claramente expresa el pasaje de la ilustración racionalista a la ilustración romántica.

Para Kant, lo sublime está por encima de lo bello y, por llamativo que resulte en el pensamiento kantiano, consiste precisamente en un sentimiento. Es el sentimiento de aquello que desborda todas las posibilidades de nuestro entendimiento. Lo sublime se presenta, entonces, bajo dos aspectos: lo ‘sublime matemático’ como experiencia de lo infinito y lo ‘sublime dinámico’ como experiencia de aquello que supera totalmente nuestras propias fuerzas. Si bien Kant da ciertos ejemplos acerca de lo que genera el sentimiento de lo sublime, también nos dice que no hay objeto propiamente dicho que despierte en nosotros este sentimiento. En lo sublime, el hombre siente la limitación ante aquello que lo trasciende, pero, a la vez, se siente impelido a intentar abarcarlo por infinito y omnipotente que le resulte. De aquí que lo sublime genere, en consecuencia, tanto temor como atracción.

El sentimiento de lo sublime constituye el límite entre el sujeto trascendental y lo nouménico; es el límite de la experiencia humana, más allá de la cual se encuentra el ámbito de lo ‘en sí’, que permanece oculto al conocimiento y es, a la vez, causa de todas nuestras representaciones. Lo sublime encarna, entonces, tanto el límite de lo humano como la necesidad de superar dicho límite dirigiéndose hacia lo absoluto en un camino infinito. Por ello, Kant llega a afirmar que “lo sublime no está en ninguna cosa de la naturaleza, sino sólo en nuestro espíritu, en cuanto somos capaces de adquirir conciencia de ser superiores a la naturaleza en nosotros y, con ello, también a la naturaleza fuera de nosotros (...)”³.

Es en este contexto que surge, dentro del mismo espíritu ilustrado, un movimiento que expresa la natural reacción contra el formalismo excesivo del racionalismo. El romanticismo será, entonces, esa búsqueda de una nueva cosmovisión. Ante el avance incesante de la razón en su función especulativa, el romanticismo buscará el progreso de lo sensitivo, lo emotivo y lo pasional en el hombre.

El dramaturgo y filósofo Friedrich Schiller, basándose en la filosofía de Kant, escribe una serie de obras de capital importancia para el desarrollo del movimiento romántico; entre ellas, se destacan *Kallias* y *Cartas sobre la educación estética del hombre*, ambas son obras epistolares escritas en 1793 y 1795, respectivamente. Del mismo modo en que el artista romántico se libera de las formas preestablecidas para crear su obra en diálogo con la organicidad de la naturaleza, Schiller se libera de la sistematicidad crítica de Kant, expresándose en ideas coherentes, pero no asidas a la lógica racionalista, y reuniendo la mirada poética del dramaturgo con la afilada reflexión del filósofo. Centremos, ahora, nuestra atención en la

noción de belleza que Schiller sostiene en estos escritos y en su concepción acerca de la obra de arte.

En *Cartas sobre la educación estética del hombre*, se plantea la existencia de dos impulsos que constituyen el necesario dualismo de la experiencia humana: el ‘impulso formal’, tendiente a la unidad y vinculado a la persona; y el ‘impulso sensible’ o ‘material’, tendiente a la multiplicidad y vinculado a los estados. Para realizar uno necesitamos del otro y ambos se complementan. Pero existe un tercer impulso como superación contenedora de esta dualidad: el ‘impulso de juego’, en el cual el hombre se libera de la lucha coactiva de los otros dos impulsos y experimenta una tendencia al equilibrio. Ahora bien, si el impulso formal se dirige al ideal y el sensible a la realidad, el impulso de juego se dirige a la belleza como reunión de los objetivos de los otros dos impulsos. Si el impulso formal tiende a la unidad pura y formal de la razón, y el impulso sensible a la vida misma como devenir y multiplicidad, el impulso de juego permite dar forma a la vida y vida a la forma. Por tanto, la Belleza será considerada como *Forma viva*⁴.

De este modo, la belleza se nos presenta como la experiencia de un permanente juego de oposiciones; pero que, sin embargo, no implica la pérdida de unidad en la belleza misma. Ella posee, en su simpleza e indivisibilidad, dos propiedades: una relajante que consiste en distender a los ánimos tensos y otra energizante que consistirá en dar una cierta tensión a los ánimos relajados. Una vez más, se nos manifiesta la Belleza como el ideal del equilibrio en lo humano. Sin embargo, Schiller deja permanentemente en claro que alcanzar ese ideal de Unidad es imposible para el hombre; lo máximo que podemos hacer es aproximarnos infinitamente desde nuestra propia contingencia a ese modelo de unidad perfecta dependiente de la Belleza.

La obra de arte como símbolo de la belleza ideal

Schiller concibe la educación estética del hombre como un ideal, como un nuevo modo de progreso, y el medio por excelencia para esta educación será el arte. La obra de arte debe hacer al hombre libre, según el criterio schilleriano, ya que en ella se manifiesta la belleza y es por medio de esta como se llega a la libertad⁵ (carta II). La obra de arte debe, por tanto, perseguir la Belleza ideal que, aunque inalcanzable en su plenitud, expresa la anhelada unidad del hombre romántico entre el sujeto y la Naturaleza, es decir, el ideal de la Forma Viva.

En la carta a Körner del 28 de febrero de 1793, Schiller plantea la existencia de dos clases de belleza en el arte: la belleza de la elección que el artista hace del contenido de la obra (aquello que se representará imitando la belleza del objeto natu-

ral) y la belleza de la representación o de la forma (imitación de la naturaleza misma). La belleza ideal consiste pues en “una bella representación de un objeto bello”⁶. El artista debe concebir en su imaginación la plenitud del objeto, es decir, su idealización y lograr plasmarlo en una nueva materia re-presentándolo según dicha plenitud. Y el genio será aquel artista que logre imitar la ‘forma de la naturaleza’ haciendo que la nueva materia artificial de que se vale en dicha imitación desaparezca en la forma. “El cuerpo debe perderse en la idea, el signo en lo designado, la realidad en la apariencia. Libre y triunfante ha de surgir del representante el objeto a representar y (...) ha de presentarse ante la imaginación en toda su verdad, viveza y personalidad. En una palabra: la belleza de la representación poética es ‘la libre acción autónoma de la naturaleza en las cadenas del lenguaje’”⁷.

La obra de arte cumple para el hombre del romanticismo la función esencial de ser símbolo de esa belleza ideal que es la unidad superadora de la dicotomía sujeto-objeto u hombre-naturaleza. El mismo Schiller afirma que “en el mundo sensible, solo lo bello es un símbolo de lo completo en sí, o sea, de lo perfecto, porque no necesita estar referido a algo que esté fuera de él mismo, como es el caso de aquello que se adecua a una finalidad, sino a que ordena y se obedece a sí mismo, y cumple su propia ley”⁸; idéntica noción de lo bello en general es aplicable a la belleza de la obra de arte entendida como símbolo. En la obra de arte se expresa simbólicamente lo que Schiller, tomando el término de Kant, denominó *heautonomía*⁹, es decir la coincidencia entre Naturaleza, Libertad y reglas técnicas. Será el artista quien deba lograr expresar esta unidad como manifestación simbólica de la Forma de la Naturaleza en la individualidad de la obra de arte como ejemplo viviente de la Belleza en sí.

En esta misma línea de comprensión de la obra de arte como símbolo, encontramos a Goethe. Schiller y Goethe tienen importantes puntos de semejanza en su visión del arte, y su evolución desde una perspectiva romántica hacia una visión clásica se parece en muchos aspectos. Sin entrar en los fundamentos de dichas semejanzas ni tampoco de las diferencias existentes entre ambos, deseamos anotar algunas reflexiones goethianas sobre el valor simbólico de la obra de arte a fin de enriquecer la comprensión de esta idea.

En *Máximas y Reflexiones*, Goethe aborda la cuestión de la obra de arte entendiéndola como símbolo del misterio que habita en la naturaleza y en el sujeto. El arte no debe servir para captar conceptos, es decir, no debe tener una utilidad meramente comunicativa y ejemplificadora, pues de este modo dejaría de ser símbolo y quedaría reducido a mera alegoría. “La alegoría transforma el fenómeno en un concepto, y el concepto, en una imagen, pero de modo tal que el concepto pueda mantenerse y considerarse siempre circunscrito y completo en la imagen, logrando expresarse a través de ella”¹⁰. En la alegoría, el concepto queda retenido

dentro de la imagen, se agota en ella, por tanto, el arte no debe ser ‘conceptual’. Por el contrario, en el símbolo es la idea la que sale a nuestro encuentro permaneciendo orgánicamente viva en la imagen y trascendiéndola. “El simbolismo transforma el fenómeno en idea, y la idea en una imagen, de modo tal que la idea siga siendo siempre infinitamente activa e inasequible en la imagen, y, aunque se exprese en todas las lenguas, permanezca inexpresable”¹¹. Lo que habita en la obra de arte es el mismo misterio que se capta más allá de la razón ilustrada, más allá de la imaginación cognitiva.

Goethe se refiere a la Belleza como presencia del todo en las partes, a la suma de todas las oposiciones esenciales que se hacen presentes en una unidad superadora. Como él mismo afirma: “Surgimiento y desaparición, creación y aniquilamiento, nacimiento y muerte, alegría y pesar, todo interactúa en igual sentido y en igual medida; de ahí que hasta el hecho más particular se presente siempre como imagen y símbolo de lo más universal”¹². Aquello que la imagen artística hace presente es lo que podríamos llamar el espíritu de la naturaleza y del sujeto o, mejor aún, de la naturaleza *en* el sujeto.

En el fondo, el romanticismo no logra deshacerse de esa subjetividad omniabarcadora de la modernidad, pero, a diferencia del racionalismo ilustrado, ahora esta subjetividad se presenta como no translúcida a la razón, como un proyecto, como aquello que posee sus zonas inaccesibles y oscuras, pero que ante la presencia de la belleza ideal en el arte se torna en luz. Goethe sugiere que el artista debe buscar dentro de sí, donde todo puede hallarse, con la certeza de que la naturaleza confirmará aquello que el artista ha encontrado dentro de sí¹³. Ese todo interior será el que transluzca dentro de la obra de arte como totalidad de la naturaleza. “Precisamente, aquello que a los hombres incultos les parece ser naturaleza en la obra de arte, no es la naturaleza (desde fuera), sino el hombre (naturaleza desde dentro)”¹⁴. Esto es así porque la naturaleza siempre lo es en relación al hombre y, por tanto, el arte debe imitar dicha relación sujeto-naturaleza como refracción de una naturaleza ‘objetiva’ en una naturaleza ‘subjetiva’. El sujeto se nos presenta así como el eje de la unidad, como un microcosmos que se expresa fundamental y eficazmente a través de la obra de arte.

Para el romanticismo, no será entonces el intelecto ilustrado el que logre abrirse paso al infinito por medio de la ciencia racionalista moderna, sino la sensibilidad estética por medio del arte. En palabras de Schelling, podemos decir que “para ser objeto de la filosofía, el arte tiene que representar lo infinito en sí como particular, ya sea realmente, o al menos poder representarlo”¹⁵ de modo que la obra de arte sea presencia de lo infinito en lo finito. Es ese mismo infinito el que será vinculado por Goethe a lo sublime como experiencia culminante de lo humano. “Lo sublime –afirma-, aislado gradualmente por el conocimiento, no vuelve a recons-

tituirse fácilmente ante nuestro espíritu; y así, poco a poco, nos vemos privados de lo más alto que nos ha sido concedido, la unidad que nos encumbra plenamente hasta hacernos partícipes de lo infinito, al tiempo que nos empequeñecemos más y más a medida que nuestro conocimiento aumenta”¹⁶.

Vemos, entonces, cómo, para el romanticismo, la obra de arte en su dimensión simbólica aparece como vínculo entre todas las divergencias, como superación de las dicotomías de la experiencia humana, como pasaje de la escisión a la unidad. Pero esta unidad es entendida en dos sentidos: en primer lugar, como unidad del todo simbolizado en las partes y, en segundo lugar, como unidad de la naturaleza en el hombre.

A continuación presentaremos algunos de los paradigmas románticos fundamentales y mostraremos cómo los mismos se expresan en la obra de Caspar David Friedrich.

Paradigmas románticos

Para la presentación de los paradigmas seguiremos el siguiente criterio: los agruparemos en tres pares que responderán, en cada caso, en primer lugar, a la experiencia humana y en segundo lugar a su idealización. Es decir, en cuanto a la subjetividad, presentaremos, primero, el paradigma del Sujeto y luego su idealización, el Héroe; en lo que respecta a lo objetivo, en primer lugar, la Naturaleza y luego su idealización como el Todo Orgánico, y en tercer lugar, como síntesis de ambos, en primer lugar La Unidad y luego su plenitud superadora, lo Absoluto Indefinido.

En cada caso, señalaremos la aparición de dichos paradigmas en la obra de C. D. Friedrich (Greifswald 1774 – Dresde 1840)¹⁷. La elección de las obras que aquí abordamos pretende mostrar el modo en que estas formas arquetípicas aparecen en la pintura romántica, pero ha de tenerse en cuenta que dichas obras, por su carácter simbólico, no pretenden simplemente transmitir un contenido conceptual, por lo cual podrían ser tomadas como ejemplificación de varios arquetipos románticos a la vez.

a) El sujeto

A pesar de su oposición a la conciencia moderna racionalista, la subjetividad romántica no puede deshacerse de la centralidad del hombre. Siguen vigentes los principios fundantes de la autoconciencia moderna, es decir, el mundo es mundo para el hombre, el acontecer tiene sentido en tanto ‘historia’ y la idea de progreso sigue siendo central en el desarrollo de la cultura. Sin embargo, dichos principios

aparecen reinterpretados. El sujeto romántico entiende que la autoconciencia no es ya el eje central del saber racional, sino más bien autoconciencia de grandeza y miseria, un saberse insoslayablemente finito, es la conciencia de la precariedad y la necesidad de superarla. Esta nueva conciencia implica no solo los principios del intelecto, sino, también, y especialmente, los de la pasión.

El hombre moderno entiende a la naturaleza como un algo ajeno, objetivo, fuente de conocimiento científico, pero el modo ser de esta aparece condicionado por nuestro modo de conocimiento; e incluso, su propia unidad estructural aparece constituida por nuestra razón, al modo del 'mundo', como idea en la *Crítica de la Razón Pura*. Sin embargo, para el sujeto romántico, el mundo es naturaleza desligada de las estructuras categoriales de sustancia y causalidad, es decir, la naturaleza ahora se presenta como un mundo en sí con su propia finalidad que trasciende al hombre, pero le atrae hacia sí en tanto misterio insondable, ya que, en cierto modo, ese 'en sí' se encuentra dentro de él. El acontecer ahora es especialmente importante no como historia del progreso de la mentalidad ilustrada, sino como valor de tradición viva, como acontecer de la cultura en tanto que experiencia humana más cercana a la noción de sabiduría 'presocrática' que al conocimiento científico.

Este sentido de tradición se acerca más a la realización individual que a la colectiva. Es el yo personal el que busca su propia realización en una huida de la criticada mentalidad burguesa que se contenta y se acomoda en la artificialidad de una moral y una cosmovisión que al romántico le resultan ya inaceptables por su vaciedad. Por este motivo, la sociedad burguesa será un peligro del cual es necesario alejarse, aunque es de notar cómo, en la mayoría de los casos, la crítica a la mentalidad burguesa no queda resuelta más que en el gesto de la huida. En el fondo, el sujeto romántico asume el dolor interior y lo exagera, pero no renuncia en modo alguno a los beneficios y comodidades de esa misma estructura burguesa que critica.

Ante esta experiencia de escisión entre la propia subjetividad y la naturaleza, y ante la pérdida de expectativas en una razón omniabarcadora que resuelva en su progreso todos los problemas del hombre, le quedan al sujeto romántico dos opciones: o renunciar a la posibilidad de la realización del ideal y caer en un escepticismo sin retorno, o bien, plantear la posibilidad del ideal. Este segundo camino es el que el romanticismo ha tomado, pero entendiendo al ideal, justamente, como una intuición de lo que no puede ser alcanzado plenamente. Así, surge la figura simbólica del héroe.

a') El héroe

Ante esta situación ambigua de grandeza y miseria, el sujeto romántico se pro-

yecta en una especie de fuga infinita que lo coloca en una forma de grandeza consistente en el reconocimiento de su propia miseria. La conciencia de la propia limitación y finitud lleva al sujeto a lanzarse hacia una figura ideal de sí mismo que, si bien no puede ser alcanzada plenamente, funciona como finalidad superadora del propio yo. Este ideal es, entonces, el horizonte, aquello que siempre está allí, que no puede ser eludido y que, sin embargo, se presenta como el límite entre el aquende y el allende de la subjetividad escindida de la naturaleza, ‘el inalcanzable’ por excelencia, la plenitud de lo humano. El héroe es aquel que enfrenta su propio destino sin miramientos, que no pierde de vista el objetivo, aunque esto implique la autoinmolación, el desprendimiento de todo rasgo finito de lo humano que en él habita. Es la figura de quien participa de ambos extremos, el semidiós. Aquel que permanece disconforme con una realidad dada, pero nunca elegida. De allí que quien mejor represente esta nueva situación sea Prometeo, el semidiós que debe pagar su culpa por haber desafiado a Zeus en beneficio de los hombres. Prometeo es el paradigma del héroe y de la esperanza, tal como afirma el *Prometeo encadenado*, de Esquilo: “Por mí han dejado los mortales de mirar con terror la Muerte”; y, ante el interrogante del Coro acerca del remedio que utilizó para curar esa enfermedad, Prometeo responde: “Hice habitar entre ellos ciegas esperanzas”¹⁸.

El héroe romántico es aquel que, contra viento y marea, contra el infinito que le atrae y que le acosa, sigue adelante, ansía lo absoluto en él, quiere ser un Dios... pero un Dios que se sabe hombre, ansía la inmortalidad sabiéndose mortal y, a veces, la busca incluso en la muerte misma, ya como esperanza de liberación en la muerte natural, ya como esperanza de liberación doliente en el suicidio. Rafael Argullol hace referencia a este doble sentimiento sosteniendo que “para el héroe, lo que da alas a la voluntad y le hace volar más allá del desfiladero de la desesperación es, precisamente, esta percepción absoluta de la propia condición. Este hecho le precipita a la soledad más extrema (...), pero en ella reconoce la frágil frontera que sitúa al placer al costado del dolor. Su reacción es gozosa: en la tristeza proyecta la alegría”¹⁹.

Esta situación hace que no solo los personajes reflexivos y contemplativos sean tan comunes en el arte y literatura románticos, sino que también sean recurrentes la muerte, el suicidio y los cementerios. Pero todos estos temas suelen aparecer teñidos de una mezcla de placer-dolor haciendo que lo que puede aparecer como terrible también resulte, en cierto modo, atractivo.

Las obras de Caspar David Friedrich que consideramos expresión más acabada de la figura del héroe son: *Viajero contemplando un mar de nubes* (hacia 1818) y *Monje junto al mar*.



Viajero contemplando un mar de nubes. (hacia 1818)

Óleo sobre lienzo, 98,4 x 78,8 cm. Hamburger Kunsthalle, Hamburgo.

En el caso de *Viajero contemplando un mar de nubes*²⁰ nos encontramos con la figura de un hombre sobre un peñasco observando las cumbres que sobresalen por encima de las nubes. “Como de costumbre, Friedrich se mueve en dos planos: en la dialéctica entre la realidad y el símbolo. Compositivamente, la obra se estructura en planos paralelos sucesivos, sin transición posible, eliminados los planos medios. La niebla, ese elemento en que el pintor veía una especie de manto místico, viene a cubrir toda posible linealidad en el recorrido visual hacia el horizonte”²¹. Obsérvese que el primer plano responde a una estructura triangular en la que la oscura piedra hace las veces de base y la cabeza del viajero, despeinado por el viento, se ubica en el ángulo superior. El viajero es presentado de espaldas al espectador, es decir, de espaldas a la sociedad, pero, a la vez, esta actitud de indiferencia respecto al espectador es la que hace que este dirija su atención más allá del personaje del viajero, este hombre sin rostro que puede simbolizar la totalidad de lo humano ante lo natural. El viajero contempla esa naturaleza que, mientras le expresa su belleza e infinitud, permanece ajena e indiferente a su presencia; pero, a la vez, esta belleza solo es contemplada por el viajero que permanece ajeno a nosotros como espectadores. Nosotros somos los sujetos, la naturaleza es ese infinito que escapa al entendimiento y el viajero, mediador entre ambos, es el héroe. Su postura física indica el esfuerzo de un ascenso difícil, una pierna apoyada debajo, en tensión y la otra flexionada al borde del abismo; un bastón ha sido su única apoyatura en el ascenso. Y allí está el límite, solo puede observar aquello que no puede alcanzar más que con la vista y el sentimiento, aquello que le escapa indefectiblemente, pero que le atrae como su propio fin. El viajero se encuentra ante el abismo y, así, lo bello da lugar a lo sublime; es el hombre al borde de lo nouménico, es el hombre que contempla la vida y persigue la forma, el héroe que realiza el esfuerzo de un penoso ascenso hasta más allá de las nubes, hasta los límites de lo humano mismo.



*Monje junto al mar*²² (hacia 1808-1810)

Óleo sobre lienzo, 110 x 171,5 cm. Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlín.

*Monje junto al mar*²² es una obra que nos plantea una dinámica semejante a *Viajero...* y complementa, en cierto sentido, la visión heroica. Un inmenso plano de cielo límpido que desciende en oscuridad nubosa hasta un mar pardo negrusco; luego, una especie de médano de arenas oscuras y el monje, diminuto, sin su capucha y con la/s mano/s junto a su barbilla en actitud de oración o meditación. La desproporción entre el monje y el paisaje abierto tanto horizontal como verticalmente resulta conmovedora. El color del hábito casi se confunde con el color del mar; solo se destacan su mano y su cabeza. El monje se orienta hacia el plano de mayor luminosidad del cuadro; también, unas aves blancas, casi imperceptibles sobre el fondo oscuro, vuelan hacia la luz. Una vez más Friedrich invita al espectador a dirigir hacia allí su mirada. La línea del horizonte se desdibuja en el fondo oscuro del cuadro; una especie de vapor negrusco o verdoso parece ascender más profusamente hacia lo extremos del cuadro destacando el lugar central de la luz en la composición; de este modo, el espectador tiene la sensación de hallarse ante un paisaje infinito e inabarcable que supera, en su amplitud, todo campo visual posible en la realidad. Y allí está el monje, el hombre de fe, el místico, el contemplativo y reflexivo hombre que guarda silencio ante la inmensidad natural, pero que, con su reflexión,

reconoce también su propia dignidad, el héroe moral. El hombre solo, empujado, aquel que no se lanza a la naturaleza para dominarla, sino que la contempla silenciosamente en una especie de detención del tiempo, en un espacio infinito que nos presenta nuevamente a 'lo humano' de pie ante el infinito.

b) La naturaleza

En el plano de la objetividad, y continuando en el encuadre de la escisión, encontramos a la naturaleza-mundo, es decir, el ámbito de lo que nos es dado. La naturaleza es aquella realidad que el intelecto científico intenta desentrañar en una comprensión mecanicista y, por tanto, atada a las leyes de la lógica. La Naturaleza sigue teniendo para el romántico ciertas características afines a las de la ciencia moderna; para él, ella continúa siendo aquello que se nos presenta como otredad, aquello que, en cierto modo, nos es ajeno. Sin embargo, la naturaleza ya no será para el romántico una mera fuente de conocimientos o de recursos; antes bien, será un punto de partida a la vez que un fin para lo humano. La naturaleza está más cerca de lo sublime que de la verdad cognitiva, puesto que se le presenta al hombre en una doble manifestación.

En un sentido, el romántico encuentra en la naturaleza ese rostro atemorizador, el rostro de la fuerza incontrolable, el de la enfermedad y la muerte, el de las catástrofes; es el rostro de una naturaleza inmutable e indiferente ante el dolor humano, la expresión de lo terrible y temible, lo que le pone al hombre en evidencia su propia precariedad y finitud.

Pero, en otro sentido, el romántico encuentra también en la naturaleza ese rostro amable, el principio en el que se sostiene lo humano. Baste recordar la imagen del hombre 'en estado de naturaleza' que nos relata Rousseau²³, ese hombre que no carece de nada gracias al hecho de que aún no se ha desarrollado en él la raíz de la desigualdad, es decir, la reflexión que trae consigo el engaño de la propiedad privada. La naturaleza es, en este caso, la fuente de alimento, de cobijo, es la serenidad y la sobreabundancia, la fuente de la vida misma.

b') El Todo Orgánico

De esta doble experiencia del hombre ante la naturaleza surge la idea de una unidad superadora como el 'todo de la Naturaleza' como un 'todo orgánico'. Esta unidad es superadora y contenedora de los dos aspectos de lo sublime, el terrible y el atrayente. La organicidad de la Naturaleza significa para el hombre romántico la fuente de inspiración permanente, pero notemos que, en última instancia, esta organicidad no deja de estar referida a la experiencia subjetiva de la naturaleza, es decir, una presencia de la naturaleza en el sentimiento humano que es expresión de la naturaleza objetiva.

Lejos estamos aquí de la interpretación lógico-mecanicista de la naturaleza²⁴.

El Todo orgánico implica más una intuición que un conocimiento racional; es la experiencia de una totalidad vital vaporosa que se desdibuja en sus límites abriéndole paso al hombre hacia lo infinito. El artista romántico intentará crear su obra a partir de esta experiencia en la cual todas las partes están íntimamente relacionadas a tal punto de estar todas ellas implicadas las unas en las otras como espejos infinitos y vivientes. Por medio de una profunda contemplación de lo exterior como imagen de lo interior y viceversa, el artista buscará imitar a la naturaleza en dicha organicidad. La obra de arte deberá ser manifestación simbólica de ese todo orgánico. Como el mismo Goethe, fascinado por la arquitectura gótica, exclamara ante la catedral de Estrasburgo: “Tú estás viva, no has sido construida y compuesta, sino que has sido engendrada y has crecido”²⁵.

De aquí, la recurrencia romántica a temas paisajísticos naturales, los cuales son representados, ya a la luz del amanecer o del atardecer o bajo la luz de la luna; también, es común encontrarlos inmersos en una niebla que desdibuja los contornos. El mar, calmo o tempestuoso, pero siempre infinito; las montañas, los bosques, los senderos que se pierden en la oscuridad son tantos otros motivos elegidos por los artistas románticos. Es común encontrar en ellos cierta presencia de lo humano, ya sean personas en actitud contemplativa o en denodada lucha contra las fuerzas de la naturaleza, ya sean barcos o construcciones lejanas que enfatizan ese distanciamiento respecto de la ciudad y la sociedad burguesa, pero también la renuncia a la observación científicista de la naturaleza.

La naturaleza es un tema común a la mayoría de las obras de Friedrich, en este caso hemos escogido dos de ellas: *El océano glacial* y *Mañana en la montaña*.



El océano glacial. (hacia 1823-1824) , óleo sobre lienzo, 96,7 x 126,9 cm., Hamburger Kunsthalle, Hamburgo.



Mañana en la montaña. (hacia 1823), óleo sobre lienzo, 135 x 170 cm., State Hermitage Museum, San Petersburgo.

*El océano glacial*²⁶ nos pone ante lo terrible. Una masa de placas de hielo quebradas y encimadas se recortan sobre un cielo gélido y un océano helado. Entre las placas se adivinan algunos restos de madera y, sobre el margen izquierdo del cuadro, puede notarse la popa de un buque, el palo mesana y un fragmento de vela apenas visibles, elementos que nos permiten tomar dimensión de las proporciones de las placas de hielo. El horizonte, una vez más, apenas puede ser distinguido, lo cual realza los filosos cortes de las placas que dan aun mayor dramatismo a la escena. Ningún ser vivo se divisa, no hay nada más que un barco naufragado, y esa Naturaleza se nos presenta en toda su terribilidad, indiferente y dantesca. Toda su fuerza parece contenerse en la composición; es la fuerza de un paisaje imposible y conmovedor en su grandeza que nos hace reflexionar sobre la pequeñez de la obra humana, sobre la precariedad e indefensión de la vida. Pero, a la vez, esa misma naturaleza amenazante se muestra pacífica, reposando en sí, ajena a los deseos y ambiciones del hombre. Esta última sensación es suscitada por la dirección de los picos de hielo, Friedrich se encarga de colocar unos pequeños picos en la parte inferior derecha del cuadro que apuntan al barco naufragado, pero por encima de este, enormes picos se orientan en dirección opuesta al barco haciendo que la vista concluya en un sentido ascensional hacia el ángulo más luminoso del cuadro.

Mañana en la montaña viene a complementar esta visión de la naturaleza mostrando su rostro más amable. Dos peñascos en primer plano, sobre el de la izquierda, apenas distinguible, una pareja de pastores contempla el idílico paisaje; debajo, las ovejas pastan. De entre los peñascos asciende, de un segundo plano invisible, una neblina blanca y liviana; luego, una vaporosa planicie verde claro y más allá una serie de filas de cumbres que se recortan sobre la niebla hasta llegar a un cielo blanquecino. Toda la composición, dividida claramente en dos secciones por la diagonal de la planicie, expresa una armonía perfecta, un dialogo entre la tierra y cielo. Lo único que establece la unión de las dos dimensiones son las cabezas de los pastores y la parte superior del cayado; de este modo, las figuras humanas, diminutas, se integran en una especie de infinitud orgánica. Ningún elemento perturbador aparece en la obra, excepto la fragilidad y pequeñez de los pastores en la punta del peñasco, lo que implica un cierto peligro por su altura; pero, también, representa la atracción por la contemplación del paisaje ‘desde lo alto’.

c) La unidad

Esta distancia problemática entre el sujeto y la naturaleza es la que el hombre romántico busca superar, y lo hace por medio de la añoranza de un estado anterior, asociado con la edad de oro, tan elogiada por Hölderlin y Novalis, en la que, aun antes del desarrollo de la filosofía clásica, hombres y dioses marchaban unidos por el mundo, cuando la armonía reinaba y todo era perfecto y completo. Esa idealización, anterior a la historia misma, funciona como símbolo de lo completo y acabado, como lo que Nietzsche entendía por equilibrio entre lo dionisiaco y lo apolíneo, es decir, el equilibrio entre lo racional y lo pasional, entre la exuberancia y el orden, entre *hybris* y *cosmos*.

Por eso, la unidad se hace patente al hombre más como una nostalgia que como una realidad presente, más como algo a lograr que como algo dado, como algo perdido que debe ser recuperado. Una especie de actitud heroica ante el paraíso perdido. Pero el héroe romántico, como hemos dicho, puede tomar dos actitudes: dejarse ganar por el sentimiento de pérdida o asumir la tarea de encaminarse hacia el infinito inalcanzable, pero, en ambos casos, un mismo sentimiento se apodera de él: la nostalgia de aquello que se intuye como la plenitud perdida. Se trata de aquel estado ideal que el romántico supone ‘en el origen’ y espera recuperar ‘en el final’; nostalgia de lo que fue, de lo que se espera llegará a ser... nostalgia del ‘todo’, de la unidad perdida que se añora.

La tan ansiada unidad implica la reunión de lo humano con la naturaleza, tanto interior como exterior; y con lo divino, tanto en sus manifestaciones naturales como sobrenaturales. Es la permanente superación de la multiplicidad de las partes en función de una totalidad integradora. Es, por tanto, el núcleo vital de esa *ani-*

ma mundi ²⁷, del todo orgánico. Así, se retoman ciertas ideas neoplatónicas que nos remiten al principio de unidad del mundo y del hombre y que evocan a aquel *Uno* plotiniano del que todo proviene, al que todo retorna y que se encuentra presente en todas las cosas dándoles el ser. Los artistas románticos representaron esta unidad de diversos modos; en ocasiones, vinculada a Dios; otras veces, vinculada con una especie de principio vital impersonal; y otras, más cercana a la figura del Héroe, pero siempre aparece dotada de características numinosas.

c') Lo absoluto indefinido

Ese numen es lo totalmente libre, lo absoluto como realización plena que integra y trasciende la plenitud del sujeto, de la naturaleza y la unidad de ambos. Aparece dotado de propiedades y características contradictorias; es una fuerza incontestable luminosa y oscura, el infinito inalcanzable, el ideal por excelencia. Es el punto en el cual el todo resplandece y se oculta, resplandece a la grandeza humana y permanece oscuro ante su precariedad.

Novalis, identificando este absoluto indefinido con Dios, escribe en sus *Himnos a la noche*:

“Ah, dadivoso, amor invita
A todos; no hay de hoy más ausencia.
En plenitud toda se agita,
Cual mar sin playas, infinita,
Del universo la existencia.
¡Eterna noche de delicia!
¡Canto sin fin! ¡Eterno poema!
El sol que a todos acaricia
Es, oh, gran Dios, tu faz suprema” ²⁸.

Nótese cómo en este verso la ‘eterna noche de delicia’ encarna a la misma luz del sol y al rostro divino; y en el himno n° 2 aparece la noche del sueño eterno como muerte de la luz temporal y como camino hacia la felicidad y la ‘contemplación de los infinitos misterios’, es decir, como camino de liberación:

“Los días de la luz están contados;
Pero fuera del tiempo y del espacio está el imperio de la noche.
El sueño dura eternamente. Sagrado sueño no escatimes la felicidad
a los que en esta jornada terrena se consagran a la noche.

.....

no sospechan siquiera que tú, desde antiguas historias,

sales a nuestro encuentro abriéndonos las puertas del cielo,
trayendo la llave de las moradas de los bienaventurados,
silenciosa mensajera de infinitos misterios”

El romanticismo encuentra en este absoluto indefinido la fusión de luz y oscuridad, de intelecto y pasión, de hombre y naturaleza, de tiempo y eternidad. En síntesis, es la expresión del infinito mismo en el que el romántico ansía fundirse, donde las tensiones y oposiciones desaparecen y donde la plenitud se hace realidad.

Sin embargo, ese absoluto no deja de ser una instancia subjetiva, ya que su intuición solo se encuentra en el interior del propio sujeto. De allí que esta intuición sea identificada con la actitud contemplativa de la naturaleza como paisaje interior. Mediante este acto de contemplación, el romántico encuentra una especie de refracción infinita de la naturaleza en el interior del hombre a la vez que una proyección infinita del interior del hombre en la naturaleza. Pero todo este juego de reflejos se produce en el interior mismo del sujeto, es él quien se proyecta en la naturaleza que, a su vez, es ‘interior’ por no ser más que la refracción de la naturaleza ‘objetiva’ en el interior del mismo sujeto. En última instancia, todo este juego se realiza en la intuición del infinito; por tanto, por ser intuición, no logra salir de la propia interioridad y encuentra de ese modo el límite a la tan anhelada trascendencia que persigue el héroe romántico.

Los motivos que el arte romántico explota más para expresar este infinito absoluto son el mar o el paisaje montañoso sumidos en la niebla. Estos dan la sensación de un infinito natural y simbolizan la aspiración de un infinito interior, de modo tal que ambos aparecen en una unidad dinámica, tal como veremos a continuación.

Otro tema recurrente a este respecto son las ruinas como expresión del encuentro entre la obra humana y la obra de la naturaleza. El hombre intenta hacer obras que perduren y resistan a las fuerzas orgánicas de la naturaleza, pero ha tomado de ella los materiales para realizar su obra; luego, la naturaleza misma, para realizar su propia obra, toma como material a la obra humana reabsorbiéndola mediante la erosión y la biodegradación. De este modo, en las ruinas encontramos la fusión de lo artificial y lo natural; en ellas, se manifiestan tanto las fuerzas de la técnica y la razón humanas como las fuerzas orgánicas de la naturaleza en una armonía que reposa en sí misma, que produce nostalgia y paz, y que expresa el inevitable transcurso vital del tiempo a la vez que su suspensión. En palabras de Rafael Argullol: “El artista romántico reconoce en las antiguas piedras, que mantienen su hermosura a pesar de las mutilaciones y la degradación, las reminiscencias de esta Belleza Esencial que es, en sí misma, lo único verdadero”²⁹.

También, el viaje es un tema que expresa estas ideas. El viajero es aquel que no está ni en el punto de partida ni en el punto de llegada... ni aquí ni allá; es aquel

que se encuentra en ‘ningún sitio’, el ser en tránsito, como metáfora de la vida, suspendido entre dos puntos en los que, al mismo tiempo, se encuentra presente como origen y como fin, pero ausente por no estar plenamente en ninguno de ellos. El viaje, también, implica la aventura, las posibilidades de que acontezca lo inesperado, de que lo oculto se haga manifiesto; el viajero es aquel que se distancia de todo lo habitual por encontrarse en una especie de sentimiento de huida de sí mismo.

Los temas escogidos para ejemplificar el absoluto indefinido son las ruinas y la niebla, ambos temas muy comunes en la pintura de Friedrich. En el primer caso, tomaremos *Sepulcro de Ulrich von Hutten*; y en el segundo, *Niebla*.



Sepulcro de Ulrich von Hutten. (hacia 1823-1824), óleo sobre lienzo, 93.5 x 73 cm., Staatliche Kunstsammlungen, Weimar.

En *Sepulcro de Ulrich von Hutten*, la intencionalidad de Friedrich es expresar de modo alegórico sus opiniones y expectativas respecto de la situación política y religiosa de su tiempo³⁰ rindiendo tributo a von Hutten, defensor de la reforma protestante a principios del S XVI, y a un grupo de hombres comprometidos en la defensa del ‘germanismo’, ya fuera contra la ocupación napoleónica o contra la opresora monarquía prusiana. Sin embargo, por detrás de la intención alegórica, se encuentra el valor simbólico de la obra. Y es allí hacia donde dirigiremos nuestra atención. Friedrich ubica este sepulcro imaginario, utilizando un boceto que hizo, en 1810, en las ruinas del monasterio de Oybin, destruido durante las luchas entre católicos y protestantes del S XVI. Son muchos los contrastes de que se vale Friedrich para la composición de la obra: lo primero que llama nuestra atención son las tres ventanas ojivales por las que penetra la luz (una cuarta ventana aparece oculta, solo insinuada, a la izquierda); gracias a ellas, se establece la contraposición

luz-oscuridad; detrás de las ventanas, se contempla un cielo de naranjas amarillos y blanco que se contrapone con el ocre verdoso del espacio interior. Un personaje se encuentra inclinado sobre la tumba en actitud reflexiva u observadora. Entre las ruinas, y enfrentada con el sujeto que contempla el sepulcro, una representación de la *Fe* decapitada. Vegetación seca y vegetación verde, flores y cardos se reúnen en torno a la tumba.

Friedrich nos presenta en esta obra todo un conjunto armónico de oposiciones: vida muerte, fe y destrucción; lo orgánico y lo inorgánico, luz y oscuridad, interior y exterior, naturaleza y obra humana. Las tres ventanas luminosas permiten ver el cielo como símbolo de la Trinidad; el misterio se abre en la ventana que se oculta, pero deja ver su luz; debajo de la tumba, hay un escalón quebrado que deja ver, debajo, una oscuridad oscura. Los elementos centrales de la obra se encuentran en el interior de las ruinas y, más allá, una ideal apertura infinita a la luz. Todo el paisaje se vuelve interior y en él todo aparece integrado en una especie de adagio lentísimo, todo el orden de lo cósmico y lo humano se sintetiza manifestando un todo indefinible, pero experimentable como ideal.



Niebla. (1807), óleo sobre lienzo, 33,5 x 51 cm., Österreichische Galerie Belvedere, Viena.

En *Niebla*, encontramos otro buen ejemplo del paradigma del todo indefinido, pero en este caso logrado por medio de la simplificación de elementos. La orilla, en ocre verdes y negro, se recorta sobre los celestes verdosos y pálidos que

ascienden en luminosidad hacia el centro superior de la obra. En la orilla, solo pueden verse piedras, un par de ramas con forma de horqueta y un *killick* o ancla con un trozo de cuerda cortado. La bruma lo envuelve todo dando la sensación de un espacio infinito; a través de él solo puede adivinarse la figura de una pequeña embarcación y un bote que parece aproximarse a ella con, al menos, un pasajero. El tiempo se ha detenido, el espacio se extiende al infinito, casi vacío. El mismo Friedrich nos dice que “cuando un lugar se cubre de niebla, este parece mayor, más sublime; y eleva la imaginación y tensa la expectación como ante una muchacha cubierta por un velo. Ojo y fantasía se sienten más atraídos por la brumosa lejanía que por aquello que yace nítido y cercano ante la vista”³¹. La barca evoca el viaje final hacia un más allá absoluto, un más allá cuyos contornos se desdibujan en la niebla; no hay ya horizonte que implique un límite, el todo se extiende ante nuestra vista permaneciendo invisible. Nuestro entendimiento ya no puede comprender ni distinguir; solo es posible intuir y sentir lo que vendrá, lo que nos es dado ya, pero no aún. El viaje de la nave nos pone en situación de ese estar en ningún sitio. Más allá del espacio delimitado no sabemos, por tanto, en qué momento del día estamos, o si es de noche. No hay tiempo. La soga cortada del *killick* sugiere el desprendimiento final de todo lastre, la liberación del alma simbolizada por el bote que parece alejarse. El ideal del hombre romántico, lo absoluto indefinible, se hace presente en el valor simbólico de la obra de arte, libertad y plenitud de lo humano más allá de toda dualidad y escisión.

Conclusión

Desde el sentimiento de lo sublime kantiano hasta la noción goetheana de la obra de arte como símbolo y pasando por la concepción de ‘forma viva’ de Schiller, encontramos una constante: el ansia de un ideal inalcanzable, de una unidad final absoluta y perfecta. Esta unidad expresa la necesidad del hombre romántico de superar la escisión sujeto-naturaleza, de lograr la integración de lo humano en el absoluto indefinido.

Sin embargo, tanto en las reflexiones filosóficas como en la expresión artística, dicha unidad no logra superar los límites de una subjetividad moderna que se proyecta en un juego infinito de refracciones que, como hemos observado en la obra de C. D. Friedrich, concluye en una comprensión ideal de la naturaleza como ‘mundo’ o ‘paisaje’ interior. De este modo, si bien el sujeto romántico no logra superar los límites de su propia subjetividad moderna, sí logra ahondar en las posibilidades de dicha subjetividad más allá de los estrechos límites cognoscitivos y éticos propuestos por el racionalismo ilustrado.

Bibliografía

- ARGULLOL, Rafael, *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del romanticismo*. Barcelona, Destino.1990.
- _____ *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona. Destino. 1991.
- ESQUILO y SÓFOCLES. *Obras completas*. (Traducción: F.Brieva Salvatierra et al). Buenos Aires, El Ateneo. 1966.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Máximas y Reflexiones*..(Traducción J. Del Solar). Barcelona, Edhasa. 1993.
- JARQUE; Vicente. “Johann Wolfgang Goethe”.En AAVV. *Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas*. (V. Bozal, ed.). Madrid. Visor. 1996.
- JENSEN, Jens Christian. *Caspar David Friedrich. Vida y obra*. Traducción M. Piñel López). Barcelona. Blume.1980.
- KANT, Immanuel. *Crítica del Juicio*. (Traducción J.Rovira Armengol. Buenos Aires. Losada. 1993.
- NOVALIS. *Poesías completas, y Los discípulos en Sais*. (Traducción: R. Hässler) Barcelona. DVD Ediciones. 2000.
- ROUSSEAU, Jean-Jaques. *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, tr.:A. Pintor Ramos, Tecnos, Madrid, 1995.
- SANGUINO ARIAS, Luis (dir.), *Genios de la pintura*, en <http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/> [21-jul-2009].
- SCHELLING, Friedrich W. J., *Filosofía del Arte*, tr.: V. López Domínguez, Técnos, Madrid, 1999.
- SCHILLER, Friedrich, *Kallias, y Cartas sobre la educación estética del hombre*, tr.:J.Fejjóo (ed. bilingüe), Anthropos, Barcelona, 1990.
- WOLF, Norbert, *Caspar David Friedrich. El pintor de la calma*, tr.:J.García, Taschen, Colonia, 2003.
- Información general sobre Caspar David Friedrich y reproducciones de gran parte de sus obras:
<http://www.caspardavidfriedrich.org/> [21-jul-2009].
<http://www.caspar-david-friedrich-gesellschaft.de/index.htm> [21-jul-2009].
- Fuente de museos y colecciones donde se encuentran las obras citadas en este trabajo:
Mañana en la montaña. <http://www.hermitagemuseum.org/> [21-jul-2009].
Niebla. <http://www.belvedere.at/jart/prj3/belvedere/main.jart> [21-jul-2009].
Monje junto al mar.
<http://www.berlin.de/orte/museum/alte-nationalgalerie/index.en.php>

[21-jul-2009].

El océano glacial y Viajero contemplando un mar de nubes. <http://www.hamburger-kunsthalle.de/> [21-jul-2009].

Sepulcro de Ulrich von Hutten.

<http://www.kunstsammlungen-weimar.de/> [21-jul-2009].

Notas

- 1 Cf. N. Wolf, *Caspar David Friedrich*, p. 10.
- 2 *Sublime and Beautiful*, que fuera publicada en 1757.
- 3 Kant, *Crítica del Juicio*, § 28 *ad fin.*, p. 111.
- 4 Cf. Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, cartas XI-XVI.
- 5 Cf. idem, carta II, 5.
- 6 Schiller, *Kallias*, carta del 28-2-1793, párr. 2.
- 7 Idem, párr. 42.
- 8 Idem, carta del 23-2-1793, párr. 28.
- 9 Kant, *Crítica del Juicio*, Introducción, V. Aunque Kant entiende por este término el acto por el cual la facultad de juzgar se da a sí misma su propia ley en el caso particular de los juicios reflexionantes.
- 10 Goethe, *Máximas y reflexiones* n° 1112.
- 11 Idem, n° 1113.
- 12 Idem, n° 571.
- 13 Cf. idem, n° 1080.
- 14 Idem, n° 1076.
- 15 F.Schelling, *Filosofía del arte*, p. 18.
- 16 Goethe, op. cit., n° 1139.
- 17 Para el lector interesado en la biografía de C.D. Friedrich, recomendamos: Jens Ch Jensen, *Caspar David Friedrich. Vida y obra*, Blume, Barcelona, 1980; Raffaella Russo, *Friedrich. La natura e l'individuo nel romanticismo tedesco*, Leonardo Arte, Milán, 1999; Norbert Wolf, *Friedrich*, Taschen, Colonia, 2003.
- 18 Esquilo, *Prometeo encadenado*, vv. 248-50 (p. 46).
- 19 R. Argullol, *El Héroe y el Único*, pp. 373-4.
- 20 En esta obra, Friedrich recrea algunos bocetos del Rosenberg y del Zirkelstein, realizados en la zona montañosa de los Elbsandsteingebirge entre 1808 y 1813 durante su alejamiento de Dresde debido a la ocupación napoleónica de dicha ciudad.
- 21 L. Sanguino Arias (dir) *Genios de la pintura*, en <http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/6145.htm>.

- 22 Esta obra causó asombro en su época debido a su carácter innovador. Friedrich logró el efecto de infinitud espacial suprimiendo de la composición original algunos barcos que luchaban contra un mar tempestuoso.
- 23 Cf. J.J. Rousseau, *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*.
- 24 Podemos encontrar un desarrollo de esta idea en algunos poetas y filósofos románticos, por ejemplo, Hamann, Schelling, Kosegarten, Klopstock y Tieck.
- 25 Cita adjudicada a Goethe en V. Jarque, “*Johann Wolfgang Goethe*”, p. 222.
- 26 La obra fue expuesta por primera vez en 1824 en la Academia de Praga con el título *Escena imaginada en el Mar Ártico: Barco naufragado entre masas de hielo a la deriva*. Esta obra es comúnmente confundida con *El naufragio del ‘Esperanza’* que, según algunos autores, Friedrich pintara quizá uno o dos años antes por encargo de la futura zarina Alexandra y que desapareciera en el año 1869 (fuente: <http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/6237.htm>). Lo cierto es que la obra a la que nos referimos aquí fue sumamente criticada y no comprendida por algunos contemporáneos de Friedrich; de hecho, no logró ser vendida en vida de su autor.
- 27 La idea de *anima mundi* que encontramos en el *Timeo* de Platón, fue retomada a lo largo de la historia, especialmente en el renacimiento y el romanticismo. En este último, se destacan las reflexiones del filósofo y teólogo Hamann y de los poetas Hölderlin y Novalis.
- 28 Novalis, *Poesías completas, Himnos a la Noche*, himno nº 5.
- 29 R. Argullol, *La atracción del abismo*, p. 36.
- 30 Sobre la intencionalidad de renovación política y religiosa alegorizada por Friedrich en esta obra, recomendamos la lectura de: L. Sanguino Arias (dir.), *Genios de la pintura*, en <http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/6235.htm> . También, J. Jensen, *Caspar David Friedrich*, pp. 130, 191.
- 31 C.D. Friedrich, *Bekenntnisse*, Edición de K.Ederlein, Leipzig, 1924, p.20; en R. Argullol, *La atracción del abismo*, p.136.